

JAKUB IZDEBSKI
Uniwersytet Jagielloński

Kwestie przemocy seksualnej w kinie superbohaterskim na przykładzie serialu „Jessica Jones”

Streszczenie

Kino superbohaterskie znajduje się obecnie w szczytowym momencie swej popularności. Rocznie premierę ma kilka kolejnych produkcji należących do owego gatunku. Większość z nich, oprócz dostarczania rozrywki, stanowi także komentarz dotyczący problemów współczesnego świata. Serial „Jessica Jones”, adaptacja komiksu „Alias” wydawnictwa Marvel Comics, jest w tym kontekście wyjątkowy z kilku powodów. Jako jedna z niewielu współczesnych produkcji superbohaterskich posiada kobiecą protagonistkę. Skupia się na kwestiach często pomijanych w tymże gatunku: brutalności, cielesności i seksualności. Z kolei w czasie rozwoju fabuły protagonistka mierzy się z wciąż aktualnym problemem przemocy seksualnej.

W swym artykule analizuję sposoby portretowania wyżej wymienionych zjawisk w serialu „Jessica Jones” w kontekście ich wcześniejszego obrazowania w produkcjach zaliczających się do kina superbohaterskiego.

Słowa kluczowe

kino superbohaterskie, seksualność, komiks, Marvel, Netflix, Jessica Jones

Abstract

Issues of the sexual violence in superhero films on the example of “Jessica Jones” TV series

Today superhero films are in the peak moment of their popularity. Every year a few new productions belonging to that genre have their premiere. The majority of them, apart from being a source of amusement, also constitute a comment, which concerns problems of the modern world. “Jessica Jones” – a TV series, which is an adaptation of Marvel Comics’ “Alias”, is exceptional in this context for many reasons. As one of few modern superheroeic productions it has a superheroine as its protagonist. It focuses on issues often omitted in this genre: brutality, corporality and sexuality. Finally, the plot concentrates on protagonist’s attempts to cope with the still relevant problem of sexual violence.

In my article I analyse how the above issues are portrayed in “Jessica Jones” TV series in context of their earlier depiction in productions which are ranked among superhero genre.

Key words

superhero film, sexuality, comic book, Marvel, Netflix, Jessica Jones

Kino superbohaterskie jest obecnie najpopularniejszym gatunkiem filmowym, dominującym w światowym box officie¹. Owocem tego sukcesu jest między innymi Marvel Cinematic Universe – seria adaptacji komiksów wydawnictwa Marvel Comics, będąca aktualnie najbardziej dochodową franczyzą w dziejach kinematografii². Jej twórcy zwracają się do innych gatunków filmowych, a do materiału źródłowego podchodzą z szacunkiem właściwym dla fanów. Nie boją się jednak wprowadzać znaczących zmian względem pierwowzoru, by dopasować go do swojej wizji artystycznej i oczekiwań współczesnego oglądającego. W rezultacie większość dzieł wchodzących w skład Marvel Cinematic Universe zyskała uznanie krytyków i widzów. W 2012 roku, gdy szósty film serii, „Avengers” (reż. Joss Whedon), zarobił ponad półtora miliarda dolarów, zdecydowano się podłączyć pod uniwersum także produkcje telewizyjne. Wpierw debiutowali „Agenci T.A.R.C.Z.Y.” (2013-) oraz „Agentka Carter” (2015-2016). Obie serie były emitowane przez należącą do medialnego imperium Disneya stację ABC i nie różniły się w swej tonacji od kinowych odsłon uniwersum. Dominowały proste i zabawne fabuły, a nagość i brutalność ograniczone były przez normy wieczornego pasma telewizyjnego. Równocześnie wraz z platformą Netflix rozwijano drugą odnogę Marvel Cinematic Universe. Podseria miała składać się z kilku seriali i opowiadać o pomniejszych bohaterach w sposób bardziej realistyczny i mroczny. Ku zaskoczeniu widzów owe produkcje okazały się najciekawszymi adaptacjami komiksów superbohaterskich, jakie ukazały się w ostatnich latach.

Każdy z wchodzących w skład podserii seriali miał składać się z jednego sezonu liczącego 13 odcinków, a jako ich kumulację zaplanowano składającą się z ośmiu epizodów produkcję, w której splatałyby się losy wcześniej przedstawionych bohaterów. Z liczącego kilka tysięcy postaci panteonu Marvela na protagonistów powstających adaptacji wskazano Daredevila – ślepego prawnika o nieludzko wyostrzonych pozostałych zmysłach, obdarzoną ponadprzeciętną siłą fizyczną i nadużywającą alkoholu prywatną detektyw Jessikę Jones, afroamerykańskiego herosa do wynajęcia Luke’a Cage’a, który w wyniku eksperymentu zyskał niezniszczalną skórę, oraz mistrza wschodnich sztuk walki Iron Fista. Cała czwórka miała w 2017 roku spotkać się w serialu „The Defenders”.

Produkcję rozpoczęto od pierwszego sezonu „Daredevila”, którego wszystkie odcinki pojawiły się na Netfliksie w kwietniu 2015 roku. Serial zachwycił widzów i recenzentów. Chwalono odmienne podejście do superbohaterskiej tematyki, brutalność i choreografię walk oraz pogłębione portrety psychologiczne, przede wszystkim protagonisty i antagonisty. Sukces ten pozwolił na produkcję pozostałych seriali. Trzynastą epizodów „Jessiki Jones” zadebiutowało w listopadzie 2015 roku. Choć serial ten nie zebrał tak dobrych recenzji jak „Daredevil”,

¹ W pierwszej dziesiątce najbardziej dochodowych filmów 2016 roku znalazły się aż cztery adaptacje komiksów, w tym zajmujący pierwsze miejsce „Kapitan Ameryka: Wojna bohaterów”, 13. film z serii Marvel Cinematic Universe, z dochodem ponad 1,153 mld dolarów. Wszystkie dane finansowe za: www.boxofficemojo.com.

² Po 18 filmach seria przyniosła prawie 15 mld dolarów dochodu.

podjął wiele kwestii dotychczas pomijanych w kinie superbohaterskim. Wystarczy zaznaczyć, że jest to dopiero druga produkcja o zamaskowanych herosach, w której główną rolę odgrywa kobieta, od czasów nieudanej „Elektry” (reż. Rob Bowman) z 2005 roku³. Także tematy podjęte w serialu, m.in. stres pourazowy, trauma gwałtu oraz przeciwstawienie się tradycyjnemu podziałowi ról ze względu na płeć, stanowią o jego wyjątkowości wśród pojawiających się co chwila kolejnych adaptacji komiksów superbohaterskich. W swej analizie przybliżę, jak „Jessica Jones” odnosi się do problematyki związanej z portretami bohaterek, cielesnością i seksualnością w kontekście innych produkcji o zamaskowanych herosach. Przywołam komiksową serię „Alias”, w której debiutowała Jessica, oraz filmy fabularne z Marvel Cinematic Universe jako przykłady kina superbohaterskiego głównego nurtu.

The Secret Origins of Jessica Jones⁴

Ojcem Jessiki jest Brian Michael Bendis, niezależny scenarzysta, który do świata Marvela przeszedł w 2000 roku, rozpoczynając serię „Ultimate Spider-Man”, uwspółcześniając genezę najbardziej rozpoznawalnego bohatera wydawnictwa. Jej popularność sprawiła, że młodemu autorowi szybko zlecono pisanie kolejnych tytułów – między innymi „Avengers” i „Daredevil”. Równolegle Bendis rozpoczął pracę nad swoim autorskim komiksem wydawanym w ramach skierowanej do dorosłych czytelników linii Marvel MAX. Ich autorzy mogli używać przekleństw oraz ukazywać sceny nagości i ekstremalnej przemocy. Chociaż kolejne tytuły szybko zaczęły ograniczać się do prezentacji wulgarnych historii celebrytów, brutalność, pierwsze komiksy tej linii ciekawie wykorzystywały dane im możliwości (Howe, 2013: 479-480).

Twór Bendisa, „Alias”, opowiadał o Jessice Jones, byłej superbohaterce i prywatnej detektyw. Scenarzysta sprytnie wplótł jej losy w komiksowy świat Marvela. Jones chodziła do jednego liceum ze Spider-Manem, a jej ojciec pracował dla Tony’ego Starka, *alter ego* Iron Mana. W wyniku wypadku samochodowego, w którym zginęła jej rodzina, Jessica została obłana chemikaliami, które dały jej nadludzką siłę oraz umiejętność latania. Z kolei po rozmowie ze Spider-Manem i przejściem od niego maksymy „Z wielką mocą idzie wielka odpowiedzialność” – którą ten usłyszał od swojego zamordowanego przez włamywacza wujka – Jones postanowiła wykorzystać swe zdolności w walce ze złem. Przyjęła pseudonim Jewel i przebrana w biały kostium ruszyła walczyć ze złoczyńcami. Po kilku drobnych sukcesach i nawiązaniu współpracy z Avengers jej superbohaterska przygoda niespodziewanie przybrała dramatyczny obrót. Na drodze Jones stanął Zebediah Killgrave, nazywany ze względu na kolor swej skóry Purple Manem, dawny

³ „Jessikę Jones” o miesiąc wyprzedził serial „Supergirl” stacji CBS (od drugiego sezonu CW), którego odcinek pilotażowy został wyemitowany 26 października 2015 roku.

⁴ Wszystkie nagłówki stanowią tytuły rozdziałów komiksowej serii „Alias”.

przeciwnik Daredevila potrafiący kontrolować poczynania innych ludzi. To, co w przeznaczonych dla nastolatków komiksach było ledwie sugerowane, w należącym do linii MAX „Alias” zostało ukazane wprost. W przygodach Daredevila z lat 60. Killgrave chodził od banku do banku i rozkazywał ich pracownikom oddawać mu drobne sumy, co ci zaraz czynili. Nie jest zresztą wiadome, na co przeznaczał zrabowane pieniądze, ponieważ dzięki swym mocom jadał za darmo w najlepszych restauracjach i spał w najdroższych hotelach. Jego najbardziej niegodziwym czynem była próba zmuszenia Karen Page, ukochanej Daredevila, do ślubu z nim. Bendis poprowadził wykorzystanie mocy Purple Mana w bardziej przerażającym kierunku. Killgrave stał się zakompleksionym oszustem i tchórzem, który swoich zdolności używa głównie w celu zmuszania kolejnych kobiet do stosunku seksualnego. Po przejęciu władzy nad Jessiką uczynił z niej swojego prywatnego ochroniarza, na niej także wyładowywał się podczas swoich kolejnych ataków szału. Chociaż Killgrave nigdy nie napastował jej seksualnie, na jej oczach gwałcił inne kobiety. Uwolniony się w końcu spod jego kontroli, Jones przez dłuższy czas nie mogła pogodzić się z rzeczami, do których była zmuszana. Gwoździem do trumny jej superbohaterskiej kariery okazał się fakt, że przez cały czas nikt nie zauważył jej nieobecności – ani przestępcy, z którymi kilkukrotnie się mierzyła, ani superbohaterowie, z którymi współpracowała. Zrezygnowana postanawia otworzyć agencję detektywistyczną w jednej z najpodlejszych dzielnic Nowego Jorku. Tam właśnie rozpoczyna się fabuła pierwszego zeszytu „Alias”, który ukazał się w listopadzie 2001 roku.

Debiutancka seria Jessiki wpisuje się w nurt komiksów postmodernistycznych, będących odpowiedzią na zmęczenie superbohaterską formułą, utrzymujący się od kilkudziesięciu lat *status quo* oraz trwające po kilkanaście miesięcy historie, będące przerostem formy nad treścią (Rhoades, 2008: 6). Konieczność zmiany formuły stała się dla wydawnictw jasna, gdy w połowie lat 90. ubiegłego wieku przemysłem komiksowym wstrząsnął kryzys (związany także z wyniszczającymi praktykami wydawniczymi i marketingowymi), który doprowadził wydawnictwo Marvel Comics na skraj bankructwa. Utworzenie linii MAX było jedną ze strategii mających przyciągnąć do komiksów superbohaterskich nowych czytelników i zatrzymać starych. Wyjątkowa była już sama Jones jako protagonistka serii. Stanowiła ona jedną z nielicznych postaci kobiecych, która w tym okresie posiadała własny tytuł. Także jej wygląd wyróżniał ją na tle innych bohaterek. Podczas gdy członkinie Avengers i X-Men ubrane były w obcisłe i często niepraktyczne kostiumy, które podkreślały ich cielesność, Jessica nosiła stare dżinsowe spodnie, szarawy podkoszulek i znoszony płaszcz. Chociaż wielokrotnie zaznaczano, że jest piękną kobietą, jej ciało nie było przedstawione przez rysownika Michaela Gaydosa jako obiekt seksualizacji. Charakter serii świetnie oddawała kreska artysty – prosta i realistyczna⁵. Twórcy chętnie korzystali także z przyzwolenia na

⁵ Wyjątek stanowią nieliczne wspomnienia Jones z jej krótkiej kariery superbohaterskiej, kolorowe i portretowane typowymi dla większości komiksów dynamicznymi rysunkami.

używanie przekleństw. Wystarczy wspomnieć, że czytelników pierwszego zeszytu już na początkowej stronie witał wściekły okrzyk „Fuck!”. Słowo to nie zostało nigdy wcześniej użyte w komiksach Marvela.

O sile „Alias” stanowił przede wszystkim genialny scenariusz Bendisa. Prowadząca ze sobą niekończące się wewnętrzne monologi Jones przypominała bohaterów filmów *noir*. Jej cynizm, buta i inteligencja z miejsca przysporzyły jej popularności wśród czytelników. Co ciekawe, przez większość serii Jones nie posiadała określonego nemezis. Purple Man pojawiał się dopiero w ostatnich pięciu numerach serii, tam też ujawniona została historia łącząca go z Jessiką. W pozostałych zeszytach pani detektyw lawirowała na obrzeżach ogromnego świata Marvela, punktując jego wady, nieścisłości i głupstwa. Bendis z ochotą wynajdywał zapomniane postaci z dawnych komiksów i rzucał je pod nogi bohaterki. Na przykład dawny pomocnik Kapitana Ameryki okazywał się oderwanym od rzeczywistości kobieciarzem, wciąż wspominającym swe dni u boku herosa. Scenarzysta skupiał się także na aspektach wcześniej nierozwijanych w komiksach głównego nurtu, między innymi swataniu superbohaterów przez kolegów po fachu. Tak oto Jones przez większość serii spotyka się z Ant-Manem, by w finale zdecydować się na związek z Lukiem Cage’em. Po zakończeniu serii „Alias” Jessica trafiła do komiksów głównego nurtu Marvela, a przez pewien czas należała nawet do głównego składu Avengers. W 2016 roku na fali popularności serialu komiks „Alias” został wznowiony.

Come Home

Telewizyjna adaptacja w przedstawieniu charakteru Jessiki Jones pozostała wierna komiksowemu źródłu. Pani detektyw jest postacią wewnętrznie skonfliktowaną i pełną sprzeczności, a jej cynizm i brak wiary w ideały sprawiają, że bliżej jej do kinowych antybohaterów pokroju Brudnego Harry’ego aniżeli do patetycznych herosów. Nie obyło się jednak bez kilku znaczących zmian względem oryginału. Serial pomija jej superbohaterską przygodę sprzed porwania przez Purple Mana. W jednej z retrospekcji najlepsza przyjaciółka Jessiki, Trish Walker (w komiksie także superbohaterka o pseudonimie Hellcat, tutaj sławna spikerka radiowa), prezentuje jej kostium stylizowany na Jewel i proponuje Jessice walkę z przestępcami pod tym właśnie pseudonimem. Jones od razu odrzuca ten pomysł, porównując lateksowy uniform i przydomek do tych noszonych przez gwiazdy filmów pornograficznych. Jednocześnie zwraca uwagę na niedoskonałości własnego ciała. Twórcy serialu dokonali idealnego castingu, powierzając rolę Jessiki Krysten Ritter, aktorce charakterystycznej, niewpisującej się w model klasycznej hollywoodzkiej piękności jak choćby grająca w Marvel Cinematic Universe rolę Czarnej Wdowy Scarlett Johansson.

Z racji niesnasek wewnątrz studia i niemożności korzystania z postaci obecnych w filmach Marvel Cinematic Universe w serialu nie pojawia się postmoderni-

styczny wątek, który dominuje w komiksie. Wyjątkiem jest spotkanie przez Jones w jednym z pierwszych odcinków kobiety, której matka zginęła podczas końcowej bitwy z Avengers. Wątek ten podkreśla różnice między filmowymi i telewizyjnymi adaptacjami komiksów Marvela. Gdy bohaterowie należący do wymienionej wcześniej supergrupy cieszą się popularnością i uznaniem, Jones konfrontuje się z inną stroną posiadania nadprzyrodzonych mocy. Wzbudza gniew, obrzydzenie i strach. Z jednej strony stara się bawić tymi odczuciami – w pewnym momencie straszy jednego z agresorów, że może rozpuścić jego wewnętrznosci wzrokiem. Podczas konfrontacji z kobietą Jessica wyjawia jednak, że sama do końca nie jest pogodzona ze swoimi mocami – tym bardziej że w wypadku, w którym je otrzymała, zginęła jej rodzina. Z kolei morderstwo, którego dokonała pod kontrolą Killgrave'a, jest źródłem strachu przed własnymi zdolnościami.

Znaczącym zmianom poddano przede wszystkim jej konflikt z Purple Manem (w serialu posługującym się pseudonimem Kilgrave). W „Jessice Jones” bohaterka była również pod jego kontrolą przez kilka miesięcy i pełniła rolę ochroniarza. W przeciwieństwie do komiksu w serialu padła także ofiarą wielokrotnego gwałtu z jego strony. Należy zaznaczyć, że o ile w komiksowym źródle kilkakrotnie ukazywane były kobiety kontrolowane przez Purple Mana podczas sytuacji seksualnych i czerpiące z nich mimowolną przyjemność, w serialu podobne sceny nie pojawiają się ani raz. Gwałt nie jest więc fetyszyzowany. Zmieniony jest także sposób, w jaki Jessica uwalnia się spod kontroli swego oprawcy. W komiksie konfrontuje się z Avengers, w wyniku czego przez kilka tygodni jest w śpiączce, a po wybudzeniu się przepracowuje swą traumę z telepatami z drużyny X-Men. To oni odpowiadają także za mentalne blokady, które uniemożliwiają Killgrave'owi ponowne przejęcie kontroli nad bohaterką. W serialu wyzwolenie spod panowania mocy przestępcy następuje wskutek szoku po zamordowaniu innej osoby na jego prośbę. Z kolei determinacja, z jaką bohaterka dąży do złapania Purple Mana, pozwala jej wykształcić blokadę, dzięki której opiera się jego mocom.

Oś fabularną serialu stanowią poszukiwania, a później kolejne próby złapania Kilgrave'a. Wynikiem tej decyzji są znaczące zmiany tonacyjne względem papierowego oryginału. Komiks zaczynał się od perypetii Jessiki starającej się odzyskać sekstaśmy Kapitana Ameryki, a jej późniejsze przygody, mimo poważnej otoczki oraz dominacji szarych i beżowych barw, często miały charakter ironiczny względem innych tytułów Marvela. W pierwszym odcinku serialu Jones nękają wizje Kilgrave'a, a jej zlecenie dotyczy jednej z dziewczyn porwanych przez szaleńca. W finale uprowadzona, wciąż pod kontrolą przestępcy, morduje swoich rodziców, zostawiając tym samym wiadomość dla detektyw o jego powrocie. Rezygnacja z komediowej polemiki z superbohaterskim mitem i wystawienie na pierwszy plan walki z gwałticielem wpisują serialową „Jessikę Jones” w odmianę nurtu kina *rape and revenge*. Typowe dla tego nurtu są obrazy *exploitation*, w których protagonistka wprawdzie staje się ofiarą napastników, a później rolę się odwraca – kobieta tropi sprawców swej krzywdy i mści się na nich w krwawy sposób. W wypadku „Jessiki Jones” fabuła skupia się na przeciwstawieniu się męskiemu

szowinizmowi w jakiegokolwiek postaci oraz traumie gwałtu. Jako kobieta o sile fizycznej znacznie przekraczającej tę przeciętnego mężczyzny, stanowi ona dla płci przeciwnej źródło fascynacji i – znacznie częściej – strachu. Gdy tworzy się grupa mająca złapać Kilgrave'a, należący do niej policjant Will Simpson, także ofiara szaleńca, nie może pogodzić się z faktem, że to Jessica dowodzi i najczęściej to właśnie ona rozwiązuje wszelkie problemy. Narastająca frustracja sprawia, że potrzeba udowodnienia swej męskości wpędza go w obłęd i zmusza do przyjmowania eksperymentalnych leków, znacznie zwiększających siłę fizyczną. Motywowane jest to także chęcią zdobycia uznania ze strony Trish, w której Will się podkochuje. Walka Jessiki z szowinizmem przybiera również komediowe tony, na przykład w scenie, gdy upokarza pijanego mężczyznę, który wulgarnie zagaduje do niej w barze. Także wtedy w jednej chwili w oczach płci przeciwnej z obiektu pożądania staje się ona źródłem irracjonalnego strachu.

Z kolei walka z traumą gwałtu przychodzi bohaterce o wiele trudniej. Jessica nie ma problemu z wykrzyknięciem Kilgrave'owi w twarz jego win, nie potrafi jednak otworzyć się na innych i przyjąć od nich pomocy. Gdy utworzona zostaje grupa wsparcia dla ofiar szaleńca, detektyw ignoruje kolejne zaproszenia, a jej członków traktuje wręcz z pogardą. Akt przyznania się przed samą sobą do tego, że potrzebuje pomocy, i jej przyjęcie stanowią dla Jones jeden z ostatnich i najtrudniejszych kroków w walce z konsekwencjami porwania przez Kilgrave'a.

Purple

W swej analizie antagonistów z książek i filmów o Jamesie Bondzie Umberto Eco stwierdza, że ich cechy były zawsze przeciwstawiane cechom protagonisty (Eco, 1996: 199). Podobnie było w przypadku konstruowania wielu najgorszych złoczyńców popkultury, a Marvel Cinematic Universe nie jest w tej kwestii wyjątkiem. Szczególnie jest to widoczne w przypadku granego przez Toma Hiddlestona Lokiego, najciekawszego i najpopularniejszego antagonisty filmowego uniwersum, idealnie wpasowującego się w teorię Eco. Jego nemezis, Thor, to umięśniony i przystojny mężczyzna o blond włosach, cieszący się uwielbieniem ze strony płci przeciwnej. Loki jest szczuplejszy, jego uroda jest specyficzna, włosy kruczoczarne, a seksualność niejasna. Jeden preferuje bezpośrednią walkę, a jego atrybutem jest siła fizyczna, drugi zachowuje na polu bitwy dystans, posiłkując się iluzjami i magią. Loki miał jednak jeszcze jeden atrybut, który pozwolił mu na zdobycie ogromnej popularności – jako jedyny antagonistą z Marvel Cinematic Universe pojawił się w aż trzech filmach. W innych przypadkach twórcy, zamiast skupiać się na złoczyńcy, woleli kreślić portret bohatera i jego relacji z postaciami drugiego planu. Tak oto większość antagonistów, mając zaledwie kilkanaście minut czasu ekranowego, nie zapisała się w pamięci widzów. Inaczej potraktowano czarne charaktery w serialach Netfliksa. Twórcy mieli doskonałe pomysły na rozwinięcie przeciwników i aż 13 odcinków, by je zrealizować. Grający Wilsona Fiska w „Da-

redevilu" Vincent D'Onofrio został uznany za jednego z najlepszych czarnych charakterów w historii telewizji. Wydawało się niemożliwe, by Marvel powtórzył jego sukces przy okazji „Jessiki Jones”. I tym razem jednak widzowie zostali pozytywnie zaskoczeni.

Antagonista Jessiki, Kilgrave (David Tennant), różni się w kilku kwestiach od swego komiksowego pierwowzoru. Na płaszczyźnie wizualnej nie posiada on fioletowej skóry. Choć pozostało mu upodobanie do garniturów w tym kolorze, a gdy udaje mu się spotęgować swe moce hipnozy, na jego twarzy wyraźnie zarysowują się fioletowe naczynia krwionośne, pseudonim Purple Man nie pada w żadnym z odcinków. Antagonista ma inny przydomek – wspomniany wcześniej „Kilgrave” (w przeciwieństwie do nazwiska jego komiksowego odpowiednika pisane przez jedno „l”), a jego prawdziwe imię to Kevin Thompson. Złowroga nazwa wymyślona w latach 60. dziś wywołuje uśmiech politowania zbitką słów – i scenarzyści przedstawiają ją właśnie w ten sposób, podkreślając przy tym nieodróżnialność przeciwnika Jessiki.

Twórcy serialu kreślą Kilgrave'a jako rozkapryszone dziecko uwięzione w ciele dorosłego. Odkrycie to jest szokiem dla widza, ponieważ w pierwszych odcinkach Kevin jest zapowiadany jako inteligentny i wyrachowany przeciwnik. Wpierw miga na ułamek sekundy w retrospekcjach i wizjach Jones, zwiastowanych nagłym nasyceniem kadrów fioletową barwą. Kilgrave po raz pierwszy pojawia się w jednej z końcowych scen drugiego odcinka, w której wprasza się na kolację do przypadkowo wybranej rodziny. Dzieciom każe iść do schowka, a dorosłym „być zachwyconymi” jego obecnością. Już w tej krótkiej scenie daje o sobie znać jego niedojrzała złośliwość – z premedytacją niszczy jedną z zabawek małego chłopca, a dziewczynce nie pozwala wyjść do toalety. Z kolei w piątym odcinku zmusza właściciela kiosku do oblania się gorącą kawą, gdy ten prosi o zapłatę. Gryzie się to z obrazem inteligentnego psychopaty, który wmanewrował nastolatkę w zabójstwo swych rodziców w pierwszym odcinku, a miejsca swego pobytu oznacza ogromnymi wydrukami zdjęć Jessiki. Jego zachowanie zmienia się po konfrontacji z Jones. W szóstym odcinku kupuje dom rodzinny bohaterki. Choć jego obecny właściciel jest niechętny, Kevin w ostatniej chwili rezygnuje z użycia mocy i przekonuje go walizką pełną pieniędzy. Zachowanie to jest o tyle dziwne, że chwilę później Kilgrave zmusza sąsiada Jessiki, sekretnie w niej zakochanego, do samobójstwa.

Motywacje złooczyńcy wychodzą na jaw w siódmym odcinku. Kilgrave wyznaje tam Jessice swą miłość. Pragnie jej, ponieważ jako pierwsza wyrwała się spod jego kontroli. Kupno rodzinnego domu Jones bez użycia mocy miało stanowić sygnał, że potrafi się zmienić. Dziecinnie rozumując: „Pokażę jej, że mogę inaczej, to na pewno mnie pokocha”. Samo wyznanie swoich motywacji zupełnie zmienia wizerunek złooczyńcy. Nagle okazuje się on żalostną istotą, niepotrafiącą odróżnić dobra od zła i pozbawioną empatii. On sam widzi siebie jako ofiarę wielu sytuacji. Nie akceptuje także słów „gwałt” i „morderstwo” jako opisu swych działań. Uczy-

nienie z Kilgrave'a postaci całkowicie odpychającej było trudne ze względu na ryzykowny casting. W złoczyńcę wcielił się znany z tytułowej roli w serialu „Doktor Who” aktor charakterystyczny David Tennant. Posiadający ogromną charyzmę Szkot w przeszłości potrafił zyskać przychylność widowni dzięki odpowiedniemu zagraniu zagubienia i niezręczności swych postaci. W „Jessica Jones” dzięki tym samym środkom udaje mu się osiągnąć odwrotny efekt. Niestety w dalszej części serialu twórcy przez krótką chwilę starają się ukazać drugą stronę Kevina, przedstawiając chociażby jego dzieciństwo spędzone w laboratorium rodziców, chcących odkryć pochodzenie jego mocy. Chociaż później Kevin okazuje się być potworem od najmłodszych lat, a jego oskarżenia wobec rodziców w większości są kłamstwami, zabieg twórców mający skłonić widzów do współczucia potworowi okazuje się nietrafiony.

Zauważona przez Eco przeciwstawność cech protagonisty i antagonisty jest dostrzegalna także w przypadku Jessiki i Kilgrave'a. Ona symbolizuje siłę, on – słabość. Jessica mierzy się ze swoimi lękami, Kevin przed nimi ucieka. Ich antagonizm kontrastuje także z narracją typową dla kina superbohaterskiego, w której kobieta o potężnych zdolnościach nie potrafi sama nad nimi zapanować i musi poddać się kontroli mężczyzny. Ten w rzeczywistości dąży nie tyle do pomocy jej, co neutralizacji zagrożenia (Gray, 2011: 77). W wypadku „Jessiki Jones” Kilgrave nie ukrywa, że boi się swej byłej ofiary. Z kolei ona nie tylko pokonuje go, ale w trakcie walki nabiera tyle pewności siebie, że pozbywa się oporów przed używaniem swoich zdolności. Punkt wyjścia komiksu staje się końcem pierwszego sezonu – Jessica z antybohaterki zmienia się w superbohaterkę.

The Underneath

„Jessica Jones” jest jedną z niewielu superbohaterskich produkcji poświęcających większą uwagę seksualności bohaterki. Warto zaznaczyć, że w kinowym uniwersum Marvela seks jest nacechowany głównie negatywnie. W wypadku trzech części „Iron Mana” (2008-2013, reż. Jon Favreau, Shane Black) symbolizuje on niedojrzałość beztroskiego bogacza, który po przyjęciu roli bohatera wyrzeka się poligamii. Podobnie w wypadku Star-Lorda, protagonisty „Strażników Galaktyki” (2014, reż. James Gunn). W skrajność popadają twórcy „The Incredible Hulk” (2008, reż. Louis Letterier), w którym stosunek seksualny oznacza dosłowne niebezpieczeństwo – emocje z nim związane mogą doprowadzić do przemiany Bruce'a Banner'a w jadeitowe monstrum. Z racji obecności w filmach Marvel Cinematic Universe wyłącznie męskich protagonistów kobieca perspektywa znajduje się na dalszym planie – także w kontekście seksualności. Wybranki serca herosów są pozbawione potrzeb cielesnych, a w skrajnych wypadkach – jak w wyżej wymienionym przypadku Hulka – w ramach solidarności z partnerem decydują się na abstynencję seksualną.

Niejednoznaczny jest natomiast portret superbohatek. Czarna Wdowa (obecna w sześciu filmach należących do uniwersum) oraz Scarlet Witch (trzy

filmy) grane są przez Scarlett Johansson i Elizabeth Olsen, aktorki regularnie uwzględniane w corocznych listach najpiękniejszych osób w Hollywood. Ich stroje podkreślają cielesność. W wypadku Wdowy jej uniform bojowy to skórzany i obcisły mundur z głębokim dekoltem. Z kolei Scarlet Witch ubiera się w krótkie spódniczki i zakolanówki. Także oko kamery często skupia się na ich fizyczności. Jednak w warstwie fabularnej i charakterologicznej obie superbohaterki pozbawione są jakichkolwiek potrzeb seksualnych. Czarna Wdowa rozmyślnie wykorzystuje swą cielesność do realizacji powierzonych jej zadań. W „Iron Manie 2” (2010, reż. Jon Favreau) w przebraniu nieśmiałej sekretarki infiltruje firmę tytułowego bohatera, zaś w filmie „Kapitan Ameryka: Zimowy żołnierz” (2014, reż. Anthony i Joe Russo) nagłe i wylewne okazanie uczucia jest przykrywką, mającą odwrócić od niej uwagę wroga. W „Avengers: Czas Ultrona” (2015, reż. Joss Whedon) bohaterka zostaje sparowana z Bruce’em Bannerem, ludzkim *alter ego* Hulka. Mimo że bohaterowie nie ukrywają swojego związku, nic nie wskazuje na seksualną zażyłość między nimi. Gdy podczas walki Banner upada na Wdowę i przypadkowo kładzie swoje dłonie na jej piersiach, reaguje paniką godną nastoletniego chłopca. Scarlet Witch zostaje tymczasem ukazana jako dziewczynka w ciele kobiety – niepewna siebie, bojąca się swoich niesprecyzowanych i teoretycznie nieograniczonych zdolności. Jej najbliższym przyjacielem – a w komiksowym pierwowzorze przyszłym mężem – jest android Vision, istota niezdolna do fizycznej miłości.

W takim zestawieniu „Jessica Jones” i jej podejście do seksu stanowią swego rodzaju nowość. Dla prywatnej detektyw okazuje się on jedną z podstawowych potrzeb. Bohaterka jest ich świadoma, a w trakcie kolejnych odcinków to ona jest stroną inicjującą stosunek. Należy zaznaczyć, że w ukazanych w serialu scenach seksu Jessiki i Luke’a Cage’a przyjemność ze zbliżenia czerpią oboje. W opozycji do nich znajdują się Trish i Simpson. Chociaż zażyłość między tą dwójką jest wyraźnie zaznaczona, w ich jedynej scenie erotycznej – przerwanej zresztą przez nagłe pojawienie się Jessiki – to on zadowala ją. Niespełnienie seksualne może stać także za późniejszym antagonizmem Simpsona i Jones. Niestety w swej odwadze twórcy popadają w przesadę, a kolejne pełne energii zbliżenia protagonistki z Cage’em zaczynają przypominać te przerysowane, znane z filmów parodiujących „Nagi instynkt” w latach 90.

Omawiany serial jest także pierwszą produkcją należącą do Marvel Cinematic Universe prezentującą postać otwarcie homoseksualną. Jeri Hogarth⁶ (Carrie-Anne Moss) jest prokuratorem i jedną z niewielu osób, z którymi Jessica utrzymuje stały kontakt. Na jej zlecenie Jones donosi wezwania do sądu i zdobywa dowody w sprawach. Wraz z rozwojem fabuły Jeri okazuje się jedną z najbardziej kontrowersyjnych postaci – prosi Jessikę, by wymogła siłą na jej żonie podpisanie papierów rozwodowych. Sama jest szantażowana przez byłą partnerkę, która gro-

⁶ Co ciekawe, w komiksowym oryginale postać ta nazywa się Jeryn Hogarth i jest mężczyzną.

zi ujawnieniem dokumentów podważających jej wiarygodność jako prokuratora. Kobieta wyraża także zazdrość o moce Kilgrave'a. Pod koniec pierwszego sezonu Jeri jawi się jako okropna osoba, która dla kariery gotowa jest poświęcić nawet związek z ukochaną. Samo uwzględnienie postaci homoseksualnej w serialu było odważnym krokiem ze strony twórców. Na szczęście potrafili oni także uczynić z niej postać definiowaną nie tylko przez swoją seksualność – jak często przedstawiane są stereotypowe lesbijki w produkcjach telewizyjnych. Innym powtarzającym się wątkiem w prezentacji postaci homoseksualnych są starania pary o dziecko. W „Jessica Jones” postaci te są jednak przedstawione z perspektywy rozpadu związku. Nie szczędząc Jeri, a także jej żonie Wendy i kochance Pam, wad, twórcy czynią z nich pełnokrwiste postaci.

„Jessica Jones” zrywa także z przyjętymi dla kina superbohaterskiego normami dotyczącymi brutalności. Poza te wyszedł już „Daredevil”, pierwsza serialowa współpraca Marvela i Netfliksa. Ponieważ kinowe produkcje Marvel Cinematic Universe skierowane są do całej rodziny, przemoc w nich zawarta ma charakter nierzeczywisty – rany nie krwawią, a potencjalnie zabójcze ciosy nie zadają żadnych obrażeń. Z kolei „Daredevil” postawił na realizm i dojrzałość. Walczący mężczyli się, a każdy cios zostawiał widoczny ślad na przeciwniku. Twórcy tego serialu nie bali się także przekraczać barier w prezentowaniu przemocy – kamera nie unikała ukazywania otwartych złamań, miażdżonych głów i ran postrzałowych zadanych z bliskiej odległości. „Jessica Jones” kontynuuje tę strategię. Niestety w jej przypadku przemoc często zahacza o groteskę. O ile niektóre sceny, na przykład ta, gdy Kilgrave karze swej ofierze dźgnąć się kilkanaście razy nożyczkami, poruszają widza, o tyle inne wywołują śmiech lub obrzydzenie. Dobrym przykładem jest jedno z ostatnich dokonań Kevina – zmuszenie mężczyzny do rozcłonkowania ciała i zmieszenie resztek w zlewie. Podobne sceny wydają się wyjętymi z najgorszych komiksów z linii Marvel MAX na chwilę przed jej zamknięciem.

Alias

Jednym z najważniejszych czynników stojących za popularnością kina superbohaterskiego jest konfrontowanie widzów z ich lękami i obawami dotyczącymi współczesnego świata. Filmy należące do Marvel Cinematic Universe stanowią tego najlepszy przykład. Zaledwie trzy lata po upublicznieniu tajnych informacji przez Edwarda Snowdena twórcy potępili inwigilację obywateli w „Kapitanie Ameryce: Zimowym żołnierzu”. W „Iron Manie 3” (2013, reż. Shane Black) przedstawili w krzywym zwierciadle historię towarzyszącą wojnie z terroryzmem, czyniąc ze stylizowanego na Osamę bin Ladena antagonisty kreację oderwanego od rzeczywistości aktora, mającego zwiększyć popyt na produkty korporacji handlującej bronią. Końcowa bitwa z „Avengers” stanowiła remedium na wciąż żywą traumę po atakach na World Trade Center. Nawet w *space operze* „Strażnicy galaktyki” znalazły się odwołania do problemów współczesnego świata. Przesiąk-

nięty nostalgią za latami 80. (które paradoksalnie były równie niespokojnymi czasami) film konfrontował kosmiczną drużynę z fanatykami religijnymi, gotowymi zabić jak najwięcej osób i zginąć w imię swej religii.

Należy postawić więc pytanie, czy „Jessica Jones” pełni tę samą rolę. Jeśli tak, to z jakimi lękami konfrontuje swoją widownię? Odpowiedź nie wydaje się tak jednoznaczna, jak w wypadku filmów. Po pierwsze serial nie odwołuje się do konkretnego wydarzenia, tylko samego zjawiska napaści seksualnych. Pozostają one niemal najczęściej popełnianymi przestępstwami. Mimo że na przestrzeni lat częstotliwość gwałtów spada (w 1992 roku w Stanach Zjednoczonych zgłoszono ponad 109 tys. przypadków, w 2010 roku o ponad 25 tys. mniej; *Crime in the United States*, table), ogromna liczba poszkodowanych nie zgłasza się na policję (Thomas, 2013).

„Jessica Jones” jest serialem skrajnie różnym od innych produkcji na podstawie zeszytów o superbohaterach. W swych najlepszych momentach wypada rewolucyjnie na tle całego gatunku, w najgorszych stanowi dzieło komiksowe w najgorszym tego słowa znaczeniu. Główny wątek wydaje się przeciągnięty i ograniczający do kolejnych pojmań/ucieczek Kilgrave’a. W przeciwieństwie do kinowych produkcji o superbohaterach serial nie boi się ukazać brutalności i scen seksu, ale zalety te często zamienia w wady, przekraczając granice śmieszności w groteskowych zabójstwach lub przerysowanych zbliżeniach między bohaterami. Mimo wielu nietrafionych decyzji twórców „Jessice Jones” nie można jednak odmówić poruszenia tematów dotychczas nieobecnych w gatunku superbohaterskim. Zaliczające się do niego produkcje skierowane dla dojrzałego odbiorcy – jak mający premierę kilka miesięcy po serialu „Deadpool” (2016, reż. Tim Miller) – korzystały z tej wolności, skupiając się głównie na makabrze i wulgaryzmach. „Jessica Jones” tymczasem koncentruje się na dojrzałej tematyce. Poruszając ją, popełnia błędy, czasem nawet rażące – jak z chwilową próbą wymuszenia na widzach współczucia wobec Kilgrave’a. Niemniej jej tytułowa bohaterka stanowi jeden z niewielu popkulturowych przykładów kobiecych postaci zwracających uwagę na problem przemocy seksualnej i przeciwstawiających się mu. Wcześniejszą, równie ważną, była Lisbeth Salander z trylogii „Millennium” autorstwa Stiega Larssona. Próba ta stawia „Jessikę Jones” wśród najważniejszych produkcji Marvel Cinematic Universe i całego gatunku superbohaterskiego.

Bibliografia

- Box Office Mojo [www.boxofficemojo.com; 24.04.2018].
Crime in the United States [https://ucr.fbi.gov/crime-in-the-u.s/2011/crime-in-the-u.s.-2011/tables/table-1; 24.04.2018].
Eco U. (1996). *Superman w literaturze masowej – Powieść popularna między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska. Warszawa.
Gray III R.K. (2011). *Vivacious Vixens and Scintillating Super Hotties: Deconstructing the Superheroine*. W: R.K. Gray III, B. Kaklamanidou (red.). *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film* (s. 75-93). Jefferson.

- Howe S. (2013). *Niezwykła historia Marvel Comics*, tłum. B. Czartoryski. Kraków.
- Rhoades S. (2008). *A Complete History of American Comic Books*. New York.
- Thomas E. Rape Is Grossly Underreported In The U.S., Study Finds, 21.11.2013, Huffpost [http://www.huffingtonpost.com/2013/11/21/rape-study-report-america-us_n_4310765.html; 24.04.2018].

JAKUB IZDEBSKI (Uniwersytet Jagielloński)

Absolwent filmoznawstwa i doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowany zjawiskiem kina superbohaterskiego, swą rozprawę zamierza poświęcić serii filmów Marvel Cinematic Universe oraz sposobom, w jakie obrazuje ona zmiany polityczne i społeczne na świecie. Publikował między innymi w *EKRANach*, *Kinie*, *Przeglądzie Kulturoznawczym* oraz serwisie internetowym Interia Film.